

# Actes de souveraineté II

Wanda Nanibush



**Pour un commentaire  
sur les œuvres et les enjeux  
soulevés par l'exposition  
ainsi que des lectures  
suggérées, veuillez consulter  
*Pistes de réflexion* sur le  
site Web de la galerie :  
[ellengallery.concordia.ca/  
pistes-de-reflexion/en-cours](http://ellengallery.concordia.ca/pistes-de-reflexion/en-cours)**

Ce texte accompagne  
l'exposition

## Actes de souveraineté II

Commissaire 21 janvier –  
Wanda Nanibush 1<sup>er</sup> avril 2017

Rebecca Belmore,  
Lori Blondeau, Dayna Danger,  
Robert Houle, James Luna,  
Shelley Niro, Adrian Stimson,  
Jeff Thomas

1. Au sujet de la pratique artistique  
contemporaine, voir J. P. Miller (éd.),  
Soyez Artistes : A Beginner's Guide  
to the Art World in Canada, Toronto,  
University of Toronto Press, 1991.  
Au sujet de la relation entre  
l'art et la culture, voir Jane Osofsky,  
1991, *Strategic Indian Art in the  
Twentieth Century*, New York, University  
of Chicago Press, 1992.

Galerie Leonard & Bina Ellen



L'histoire de peuples autochtones performant devant des publics internationaux et coloniaux constitue une part importante de l'art autochtone en général et de l'art de la performance en particulier. Dès les premières années de contact, les performeurs autochtones, connus sous le nom d'« Indiens », étaient confrontés à l'épineux problème de préserver leurs pratiques culturelles traditionnelles en les performant sur scène, tout en s'assurant que cette performance réponde aux désirs de l'imaginaire colonial. Ces performances avaient lieu dans le contexte de politiques coloniales d'assimilation et d'assujettissement<sup>1</sup>. L'exposition *Actes de souveraineté II* prend pour point de départ l'idée que les interprètes étaient conscients de la façon dont ils étaient considérés et qu'ils travaillaient de concert avec les attentes de leur auditoire, se façonnant par là même un avenir et une identité propres malgré les contraintes rencontrées sur chaque scène. Dans *Actes de souveraineté II*, les artistes Rebecca Belmore, Lori Blondeau, Dayna Danger, Robert Houle, James Luna, Shelley Niro, Adrian Stimson et Jeff Thomas confrontent l'héritage des représentations coloniales ainsi que celui de la performance culturelle en utilisant une variété de stratégies esthétiques telles que la reconstitution, le remixage, la commémoration, l'imitation, la parodie, la mascarade et le portrait. Ces artistes reviennent sur l'histoire de la mise en scène de l'« Indien » et ses difficultés intrinsèques afin de réhabiliter le performeur effacé et objectivé en tant qu'ancêtre, artiste et sujet autochtone. Ce faisant, ils tentent de comprendre leur propre relation à la culture de la performance dans un contexte d'art actuel, retournant souvent le

1. Au sujet de la politique indienne canadienne, voir J. R. Miller (dir.), *Sweet Promises : A Reader on Indian-White Relations in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1991.

Au sujet de la politique indienne états-unienne, voir Vine Deloria (dir.), *American Indian Policy in the Twentieth Century*, Norman, University of Oklahoma Press, 1985.



regard vers le public et rendant visibles les désirs coloniaux qui sous-tendent l'imaginaire colonial. Enfin, certains de ces artistes utilisent la performance elle-même comme point d'entrée dans la réécriture des récits historiques coloniaux d'un point de vue autochtone. L'exposition vise à éclairer les œuvres des artistes en tant qu'actes « performatifs » qui négocient les attentes autant qu'ils représentent la culture et l'identité. Il est important de noter que la représentation de la culture autochtone inclut des aspects de la culture contemporaine, et non seulement de la culture pré-contact de l'imaginaire colonial. Les actes autochtones de mise en œuvre suivent le chemin tracé par les interprètes autochtones du passé afin de présenter des représentations négociées et hautement conscientes de la culture et/ou de l'identité.

Certaines œuvres n'utilisent pas de façon spécifique l'histoire des interprètes « Indiens » sur les scènes mondiales. En préparant l'exposition, j'ai été amenée à considérer des œuvres qui, quoique ne se penchant pas sur l'histoire de la culture de la performance, abordent l'identité comme quelque chose qui doit être performé et qui est en processus continuuel de négociation. La performativité est « une répétition et un rituel qui produit ses effets à travers un processus de naturalisation qui prend corps, un processus qu'il faut comprendre, en partie, comme une temporalité qui se tient dans et par la culture<sup>2</sup> ». Si la culture survient à travers un processus de réitération et de rituel qui doit être performé de façon répétée pour produire ce qui est dit de la performance culturelle, c'est donc également un espace où se crée l'identité normative. La construction de la culture a une temporalité qui relève de la sédimentation. Pour les peuples autochtones, la sédimentation du discours colonial dure depuis six siècles. D'après

2. Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, p. 36.

Judith Butler, la performance devient un moyen de perturber, de reconfigurer ou de clairement contrer la normativité. Ces performances résistantes émergent de la différence qui résulte d'une incapacité à être à la hauteur de l'idéal de la norme, en l'occurrence l'« Indianité » comme sauvage ou romantique. « Non seulement la construction se déroule dans le temps, mais elle est elle-même un processus temporel qui opère par la réitération de normes; [la culture] est à la fois produit[e] et déstabilisé[e] au cours de cette réitération<sup>3</sup>. » La culture est ici un mot difficile à définir, car il prend différentes significations dans différents contextes. Je l'utilise pour désigner ce que d'aucuns appelleraient l'ethnicité ou la vision du monde, mais qui inclut les processus d'assujettissement, de colonialisme et de racialisation.

Les peuples autochtones des Amériques, pour se risquer à une généralisation, parlent d'eux-mêmes comme ayant des cultures orales associées à des traditions narratives de longue date. Dans la culture orale, l'histoire est une chose qui est performée afin de maintenir, créer et transformer l'identité culturelle. L'histoire est performée de façon répétée pour chaque génération, subissant à chaque itération une inflexion, une action, une emphase et, parfois même, une intrigue liées à la subjectivité du conteur. Le soi était recherché par le biais de la danse, du rituel, de la cérémonie, de la médecine, du récit et du chant. Dans cette conception, le soi n'était pas prédonné, unifié ou immuable; ces performances de culture, d'histoire et d'identité étaient/sont également la « culture » des artistes et interprètes autochtones. Le chant, la danse, le rituel et la cérémonie étaient interdits à l'apogée du dix-neuvième siècle, alors que la mise en scène des cultures autochtones à des fins de divertissement était au sommet de sa popularité. Cet

3. Judith Butler, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives des «sexes»*, trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann, Éditions Amsterdam, 2009, p. 23.



interdit, alors qu'il tentait de briser les identités culturelles des peuples autochtones, caractérisa en fait ces activités mêmes comme étant centrales ou intégrales à toute conception de l'Autochtone, et devint ainsi central à toute identité autochtone contemporaine, que ce soit depuis une position de répudiation ou de réclamation. Le discours colonial sur l'assimilation, selon lequel les peuples autochtones devaient « devenir blancs », externalisa le processus de production discursive d'identités sociales/politiques normatives idéalisées. Les autorités coloniales, dont faisait partie l'église, avaient à définir ce qu'elles entendaient par « blanc » et, ainsi, à créer des structures et des institutions pour aider les peuples autochtones à devenir blancs. Cela renforça encore davantage la façon dont l'ensemble de la société était assujettie. La distance critique créée par le double échec d'être ou bien l'« Indien » légitime, ou bien le « blanc » légitime constitue l'espace d'agentivité offert aux artistes autochtones. En n'étant ni des informateurs culturels ni des artistes qui rejettent toute affiliation culturelle, ils ont un pouvoir de critiquer toute identité prédonnée. Ils n'ont pas recours à une culture « vraie » ou authentique pour remplacer les versions stéréotypées ou subjuguées qu'ils critiquent. La construction sociale et l'autoreprésentation s'influencent mutuellement, ce qui, pour Teresa de Lauretis, « ouvre la possibilité d'une capacité d'agir et d'une autodétermination au niveau subjectif, voire individuel, de pratiques quotidiennes micropolitiques<sup>4</sup> ». Il y a aussi un espace qui s'ouvre pour créer de façon active des cultures autochtones au moyen de personnages, de biographies fictives, d'histoires familiales, de

4. Teresa de Lauretis, « La technologie de genre », dans *Théories queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, trad. de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier, Paris, La Dispute, coll. « Le genre du monde », 2007, p. 55-56.



récits personnels, d'actions cérémonielles, de déconstructions d'archives, et d'interventions performatives.

Les expositions universelles et les expositions de peuples colonisés constituaient une grande partie du divertissement populaire au début et au milieu des années 1800. Les peuples autochtones étaient exhibés comme exotiques, des spécimens presque disparus de « l'homme primitif ». Ishi en est un exemple. Ces spectacles ont cimenté l'image que se faisaient les Européens des peuples autochtones comme antérieurs ou extérieurs à la modernité et à l'urbanisation. Ils étaient souvent présentés aux côtés de modèles d'innovations technologiques, renforçant ainsi la conception de l'homme occidental comme l'innovateur, celui voué au progrès. Ces expositions étaient également utilisées pour disséminer la science du racisme, selon laquelle l'infériorité d'un peuple pouvait être vérifiée de façon scientifique par l'analyse des types de corps et de l'habillement.

C'est également au milieu du dix-neuvième siècle que sont apparus les spectacles du Wild West, dont le plus célèbre était celui de Buffalo Bill, dans les territoires coloniaux de l'Amérique du Nord. Ceux-ci coïncidèrent avec le massacre systématique des bisons (presque complet en 1880) et la suppression des traditions culturelles autochtones, en particulier les danses et pratiques qui, résistant au pouvoir colonial, le menaçaient. Plusieurs pratiques pouvaient mener à des poursuites pénales, dès 1884 au Canada et dès 1904 aux États-Unis. Les plus ciblées étaient la Danse du Soleil et la Danse des Esprits, notamment à cause de leur lien avec les soulèvements contre les États-Uniens et Canadiens, dont le plus célèbre eut lieu à Wounded Knee. Ironiquement, la première captation filmique d'une danse autochtone est *Ghost Dance* de Thomas Edison, un film qui documente une danse des esprits performée par une troupe itinérante d'interprètes sioux provenant du Wild West Show de Buffalo Bill, qui s'étaient arrêtés au studio d'Edison en 1894. Ces mêmes interprètes avaient été emprisonnés à

cause de leur présence à Wounded Knee, puis avaient été libérés et confiés à Buffalo Bill dans l'espoir que la scène les civiliserait. C'est sur scène qu'ils ont pu continuer à danser. Or, leur performance n'était pas ce qu'elle aurait été dans leur cadre communautaire. Les mouvements des corps et les costumes différaient de ce qu'ils auraient été dans une danse des esprits. Les danseurs en auraient été conscients, mais auraient performé ces mouvements stéréotypés afin de sortir de prison, de voir le monde, et de ramener ce savoir avec eux.

Dans leurs critiques de la colonisation et de l'histoire du colonialisme, les artistes montrent que toute forme d'identité culturelle – comme toute forme d'identité basée sur le fait d'être un homme ou une femme, gai.e ou hétérosexuel.le – doit être performée de façon répétée afin de devenir réelle; et qu'elle doit également être régulée afin de stabiliser le statu quo de la distribution du pouvoir dans la société. Les performeurs autochtones devaient composer avec la régulation coloniale de l'«Indianité», ainsi qu'avec ce que comprenaient et attendaient leurs familles et leurs communautés. Il y a un troisième espace, par contre, où les deux se rencontrent : dans les pérégrinations et les performances, qui ont produit des conceptions plus complexes de l'Indianité. Cet espace – dans lequel diverses conceptions rivalisent entre elles et où les stéréotypes se combinent et s'affrontent – devient un espace plus libre, non régulé, pour performer différentes identités de façon consciente. En cherchant à cerner la spécificité d'une nation, d'un endroit ou d'une tradition, ou celle de la subjectivité de l'interprète, les artistes tentent de se délier de l'imaginaire colonial. En raison de la résistance au colonialisme, l'«Indien» colonial ne peut être la seule source de construction identitaire. Personne ne peut avoir le dernier mot quant à la nature et la culture de l'identité autochtone, mais il reste beaucoup à dire qui a été tu par les représentations coloniales. Partant de moments historiques particuliers, les artistes réunis dans *Actes de souveraineté II* tentent de se définir depuis l'intérieur

et l'extérieur des histoires coloniales, mais également au sein de traditions en perpétuel changement – des traditions de famille, de foyer, de peuple et de territoire. La performance est un acte de résistance culturelle et politique aussi bien qu'un moyen de remémoration et de commémoration. Elle laisse entrevoir un passé oublié, et emploie la fiction créative comme une force contre les récits coloniaux de capture, de sauvagerie, de perte et de disparition.

Cet essai est une version modifiée du texte qui accompagnait l'exposition *Sovereign Acts* présentée à la Galerie Justina M. Barnicke, Université de Toronto en 2012. Cette exposition comprenait les œuvres des artistes suivants : Rebecca Belmore, Lori Blondeau, Robert Houle, Terrance Houle, Shelley Niro, Adrian Stimson et Jeff Thomas.

## Liste des œuvres

1. Adrian Stimson  
*Buffalo Boy Shaman*  
*Exterminator*, 2005  
Épreuve numérique  
à jet d'encre  
Avec l'aimable concours  
de l'artiste
2. Rebecca Belmore  
*In a Wilderness*  
*Garden*, 2012  
Installation vidéo à  
3 canaux  
4 min 20 s ; 10 min ; 44 s  
Avec l'aimable concours  
de l'artiste
3. Lori Blondeau  
*Asiniy Iskwew*, 2016  
Épreuves numériques  
à jet d'encre  
Avec l'aimable concours  
de l'artiste
4. James Luna  
*Ishi Speaks*, 2011  
Épreuves numériques  
à jet d'encre  
Avec l'aimable concours  
de l'artiste
5. Thomas A. Edison  
*Ghost dance*, 1894  
Film 35 mm noir et blanc  
transféré sur vidéo, 21 s
6. Shelley Niro  
*The Iroquois Is a Highly*  
*Developed Matriarchal*  
*Society*, 1991  
Épreuves gélatino-  
argentiques teintées  
à la main  
Avec l'aimable concours  
de l'artiste
7. James Luna  
*In My Room*, 2016  
Installation vidéo  
avec appareil  
d'imitation de flamme,  
bûches et roches  
Vidéo : 2 min 17 s,  
couleur, son  
Avec l'aimable concours  
de l'artiste



8. Shelley Niro  
*The 500 Year Itch*, 1992  
Épreuve gélatino-argentique colorisée à la main, épreuve gélatino-argentique sépia et épreuve gélatino-argentique  
Avec l'aimable concours du Woodland Cultural Centre, Brantford, Ontario
9. Dayna Danger  
*Adrienne*, 2017  
*Lindsay & Sasha*, 2017  
*Kandace*, 2016  
Épreuves numériques  
Avec l'aimable concours de l'artiste
10. Dayna Danger  
*Trois masques*, 2016, 2016, 2017  
Cuir et broderie de perles  
Avec l'aimable concours de l'artiste
11. Adrian Stimson  
*Onward Upward*, 2005  
Épreuves numériques à jet d'encre sur papier d'archive, lettrage en vinyle  
Avec l'aimable concours de l'artiste
12. Adrian Stimson  
*Sketches of Indian Life*, 2005  
Épreuves numériques à jet d'encre sur papier d'archive, lettrage en vinyle  
Avec l'aimable concours de l'artiste
13. Adrian Stimson  
*Buffalo Boy's Wild West Peep Show*, 2007  
Installation vidéo à 4 canaux, affiche;  
*North* 1 min 28 s;  
*Don't Look East* 7 min 26 s;  
*Sacred South* 8 min 56 s;  
*Wild West* 2 min 34 s  
Avec l'aimable concours de l'artiste

14. Robert Houle

*Shaman Never Die*, 2015

*Shaman Dream in*

*Colour*, 2015

*Shaman Heals by*

*Touching*, 2015

Huile sur toile

Avec l'aimable concours

de l'artiste et de la

Kinsman Robinson

Galleries, Toronto

15. Adrian Stimson &

Lori Blondeau

*Putting the Wild back into  
the West*, 2004-2010

Épreuves numériques

à jet d'encre

Avec l'aimable concours

des artistes

17. Jeff Thomas

*Shoots the Crow,*

*Lakota, Bismarck,*

*North Dakota*, 1995

*Get Up and Dance: Ron*

*Good Eagle, Comanche/*

*Osage/Sac & Fox*, 1995

*The Powwow*

*Suitcase*, 1982

*Amos Keye, Haudenosaunee*

*(Iroquois)*, 1982

*Richard Poafpybitty (Pink*

*Panther), Comanche/*

*Omaha*, 1983

*Turtle Powwow, Niagara*

*Falls, New York*, 1983

Épreuves pigmentaires

sur papier d'archive

Avec l'aimable concours

de l'artiste

16. Shelley Niro

*Abnormally Aboriginal,*

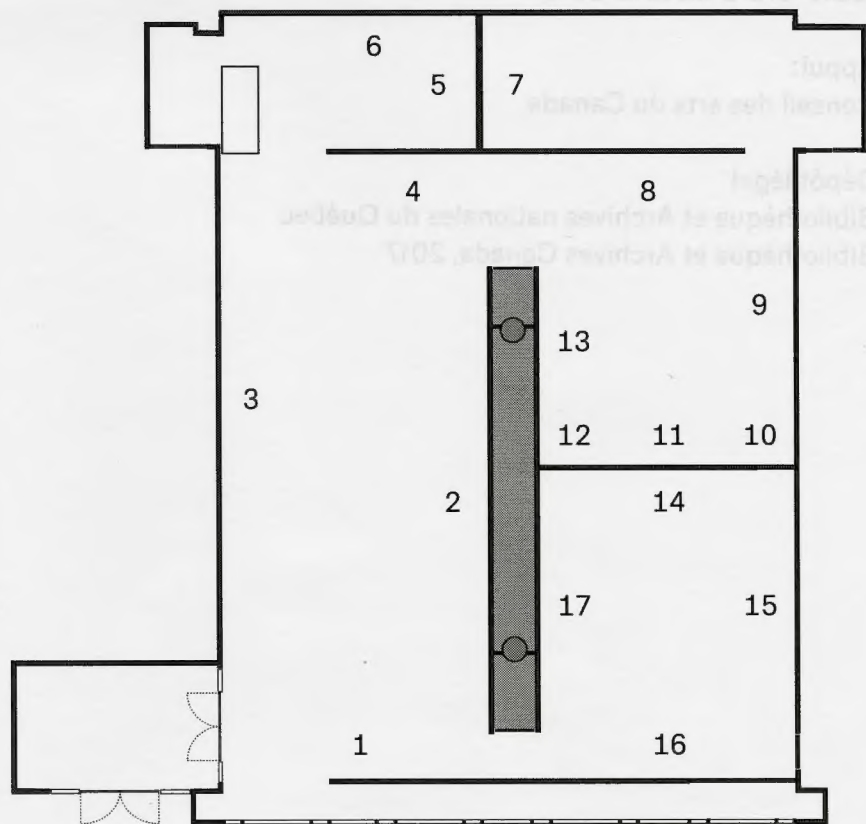
2013

Photographies sur toile

Avec l'aimable concours

de l'artiste

# Plan de l'exposition



Design:

Karine Cossette

© Wanda Nanibush et la Galerie Leonard & Bina Ellen,

Université Concordia

ISBN 978-2-924316-02-3

Appui:

Conseil des arts du Canada

Dépôt légal

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada, 2017

La Galerie remercie les tous artistes, Wanda Nanibush et Barbara Fischer ainsi que le Woodland Cultural Center, Brantford; la Urban Shaman Contemporay Aboriginal Art, Winnipeg; la Kinsman Robinson Galleries, Toronto et la Truck Gallery, Calgary de l'aide précieuse qu'ils ont apportée à l'organisation de l'exposition.





**GALERIE LEONARD & BINA ELLEN**  
**UNIVERSITÉ CONCORDIA**

1400, boul. De Maisonneuve Ouest, LB-165  
Montréal (Québec) H3G 1M8, Canada  
[ellen.artgallery@concordia.ca](mailto:ellen.artgallery@concordia.ca)  
[ellengallery.concordia.ca](http://ellengallery.concordia.ca)